



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

**Der Übersetzer als Editor. Zu einer neuen deutsch-italienischen Ausgabe
von Hölderlins Lyrik**

Giuriato, Davide

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110231526.51>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-150788>

Book Section

Originally published at:

Giuriato, Davide (2010). Der Übersetzer als Editor. Zu einer neuen deutsch-italienischen Ausgabe von Hölderlins Lyrik. In: Burgdorf, Dieter. Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Berlin: De Gruyter, 51-60.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110231526.51>



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

**Der Übersetzer als Editor. Zu einer neuen deutsch-italienischen Ausgabe
von Hölderlins Lyrik**

Giuriato, Davide

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110231526.51>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-150788>

Veröffentlichte Version

Originally published at:

Giuriato, Davide (2010). Der Übersetzer als Editor. Zu einer neuen deutsch-italienischen Ausgabe von Hölderlins Lyrik. In: Burgdorf, Dieter. Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Berlin: De Gruyter, 51-60.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110231526.51>

Der Übersetzer als Editor

Zu einer neuen deutsch-italienischen Ausgabe von Hölderlins Lyrik

1.

„Übersetzung ist eine unendliche Arbeit.“¹ Im Rückblick auf seine Edition und Übersetzung von Hölderlins Lyrik² hält Luigi Reitani die Einsicht fest, dass die Tätigkeit des Übersetzens eine Arbeit am Original ist und dass der übersetzte Text die Aktualisierung nur einer von vielen Möglichkeiten darstellt: „Man sollte *Halbte des Lebens* immer wieder übersetzen. Und der Text würde weitere Möglichkeiten offen halten.“³ Mit dieser Offenheit ist eine plurale Übersetzbarkeit des Originals angesprochen, das in der konkreten und notwendigerweise reduktiven, d. h. seine Möglichkeiten nie ausschöpfenden Übersetzung eine nach hermeneutischen Entscheidungen entstandene Aktualisierung seiner Überlieferung erfährt. Jede Übersetzung führt somit ein bestimmtes Maß von Unübersetztem mit sich, das sie je nach Praxis negieren, verschweigen oder offen thematisieren und zeigen kann. Es gehört zu den Vorzügen von Reitanis italienischer Hölderlin-Übersetzung, dass sie im Rahmen einer sorgfältig kommentierten Edition von Hölderlins Lyrik steht. Dieser Rahmen macht den Schauplatz der Übersetzungstätigkeit in seiner ganzen Tragweite sichtbar: Nicht nur wird eine hohe wissenschaftliche Transparenz in Bezug auf die text- und übersetzungskonstituierenden Entscheidungen gewährleistet und jeder Leser angeregt, sich selber an der Arbeit des Übersetzens zu versuchen. Sondern der editorische Rahmen zeigt auch den keineswegs selbstverständlichen Umstand an, dass die Übersetzung als Überlieferungsphänomen zugleich das Original in ganz materieller Hinsicht betreffen kann. Reitanis Übersetzung bringt Hölderlins Produktion nicht nur semantisch, sondern buchstäblich in Bewegung.

Der Überlieferungsgeschichte von Hölderlins Schriften ist die produktive Dynamik nicht fremd, die bewirkt, dass das Original durch die Übersetzung in neuem Licht erscheinen kann. Wohl nicht zufällig ist diese Geschichte an einem entscheidenden Punkt mit der Problematik der Übersetzung verstrickt gewesen und hat sogar umgekehrt die Theorie der Übersetzung maßgeblich beeinflusst. In seiner Dissertation zu Hölderlins Pindarübertragungen (1910), die er als *Prolegomena zu einer Erstausgabe* konzipiert hat, bestimmt Norbert von Hellingrath gleich eingangs die „harte Fügung“ dadurch, dass in ihr „möglichst das einzelne Wort selbst taktische Einheit sei“, wo-

¹ Luigi Reitani: Pianissimo. Hölderlin übersetzen. In: *Castrum peregrini* 54 (2005), H. 266–267, S. 132–137, hier S. 137.

² Friedrich Hölderlin: *Tutte le liriche*. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco. A cura di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2001 [im Folgenden zitiert mit der Sigle TLL und Seitenangabe].

³ Reitani 2005 (wie Anm. 1), S. 133.

durch dem Leser und Hörer Hölderlins Sprache, wie er mit deutlichem Verweis auf die Übersetzungssituation schreibt, als „fremde Sprache“ entgegentrete.⁴ Unter diesem Eindruck hat sich Hellingrath Hölderlins Übertragungen aus dem Griechischen gewissermaßen von der Muttersprache in die Muttersprache übersetzen müssen, eine Erfahrung, die seine folgenreiche Rezeption von Hölderlins später Lyrik maßgeblich geprägt hat. Für Hellingrath hat die methodisch „treu an den Buchstaben der Texte sich anklammernde“⁵ Untersuchung in der Dissertation den Anstoß zu einer der Übersetzung verwandten Übertragungsleistung gegeben: Die Edition von Hölderlins Texten einschließlich der späten Lyrik aus dem Nachlass ist ebenso unter dem Vorzeichen der Buchstabentreue unternommen worden und hat für ihre Zeit philologische Maßstäbe gesetzt.⁶

Hellingraths Dissertation und seine 1913 erschienene Ausgabe von Hölderlins Pindarübertragungen sind nicht nur Ausdruck für eine von der Übersetzungserfahrung ausgehende Überlieferungsbewegung, sondern haben auch Walter Benjamins Theorie der Übersetzung inspiriert, die sich ihrerseits diese Dynamik zum zentralen Gegenstand genommen hat: Für Benjamin, der den Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* als Vorwort zur Übersetzung von Baudelaires *Tableaux parisiens* verfasst und den deutschen zusammen mit dem französischen Text in einer synoptischen Ausgabe 1923 veröffentlicht hat, sind gerade Hölderlins Übersetzungen, die im 19. Jahrhundert als „monströse Beispiele“⁷ für eine jeden kommunikativen Sinn irritierende Wörtlichkeit abgewertet worden sind, positiv konnotiert. Indem Benjamin die Übersetzbarkeit der Werke nicht als sekundäres und äußerliches, sondern als wesentliches Moment im Nachleben des Originals akzentuiert, gewinnt er eine Perspektive auf die Übersetzung, wonach diese als konstitutives Moment der Überlieferung Kontur gewinnt:

Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich – das heißt nicht, ihre Übersetzung ist wesentlich für sie selbst, sondern will besagen, daß eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußere. [...] Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sie doch bei den bedeutenden Werken [...] das Stadium ihres Fortlebens. [...]⁸

⁴ Norbert von Hellingrath: Pindar-Übertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe [1910]. In: ders.: Hölderlin-Vermächtnis. Eingeleitet v. Ludwig von Pigenot [1936]. München ²1944, S. 25–92, hier S. 26 u. 28.

⁵ Ludwig von Pigenot: Geleitwort. In: Hellingrath 1944 (wie Anm. 4), S. 10.

⁶ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begonnen durch Norbert von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass und Ludwig von Pigenot. 6 Bde. Berlin 1913–1923. – Vgl. ausführlicher zu Hellingraths philologischer Methode Heinrich Kaulen: Der unbestechliche Philologe. Zum Gedächtnis Norbert von Hellingraths (1888–1916). In: Hölderlin-Jahrbuch 27 (1990–1991), S. 182–209; Henning Bothe: ‚Ein Zeichen sind wir, deutungslos‘. Die Rezeption Hölderlins von den Anfängen bis zu Stefan George. Stuttgart 1992, S. 96–114; Bruno Pieger: Edition und Weltentwurf. Dokumente zur historisch-kritischen Ausgabe Norbert von Hellingraths. In: Werner Volke u. a.: Hölderlin entdecken. Lesarten 1826–1993. Tübingen 1993, S. 57–114.

⁷ Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV.1. Frankfurt/M. 1991, S. 9–21, hier S. 17 [künftig zitiert: Benjamin GS mit Band-, ggf. Teilband- und Seitenangabe].

⁸ Benjamin GS IV.1, S. 10f.

Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.⁹

Vor dem Hintergrund von Hölderlins durch Hellingrath zugänglich gemachten Pindar-übertragungen¹⁰ stellt Benjamin das Theorem vom Provisorischen der Übersetzung auf, das sich deutlich auch von Hellingraths Dissertation angeregt zeigt:

Damit ist allerdings zugestanden, daß alle Übersetzung nur eine irgendwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen. Eine andere als zeitliche und vorläufige Lösung dieser Fremdheit, eine augenblickliche und endgültige, bleibt den Menschen versagt oder ist jedenfalls unmittelbar nicht anzustreben.¹¹

Daraus lässt sich – etwas profaner – schließen, dass die Tätigkeit des Übersetzens ein Überlieferungsphänomen darstellt, durch welches sich das Verständnis und die überlieferte Gestalt des Originals substantiell verändern können und das im besten Fall den Text der Übersetzung als ein ‚Zwischenprodukt‘ einer *per se* unabschließbaren Bewegung wiedergibt. Die Arbeit, die Reitani mit seinen italienischen Übersetzungen Hölderlins vorgelegt hat, *zeigt* sich als solche, das macht die Lektüre so spannend. Sie soll hier als ‚Szene des Übersetzens‘ vorgestellt werden.¹² Übersetzungsszenen stellen das Beziehungsgefüge von originalem Text (und seiner Sprache), Text der Übersetzung (und seiner Sprache) und reflektiertem Verhältnis dieser beiden Texte zueinander zur Diskussion. Reitanis Hölderlin-Übersetzung ist in diesem Sinn in drei Teile gegliedert,

⁹ Benjamin GS IV.1, S. 12.

¹⁰ In einer Rezension aus dem Jahre 1926 hält Benjamin seine Hochachtung vor Hellingraths Philologie noch einmal fest: „Liebe zur Sache hält sich an die radikale Einzigkeit des Kunstwerks [...]. Solche Versuche finden sich selten genug. (Hellingraths Studie zu der Pindarübertragung Hölderlins war einer.)“ Walter Benjamin: [Rezension zu:] Oskar Walzel: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926. In: Benjamin GS III, S. 50f., hier S. 51. – Vgl. ausführlich zu Benjamins über Hellingrath vermittelter Rezeption Hölderlins Patrick Primavesi: Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Basel; Frankfurt/M. 1998, besonders S. 180–193.

¹¹ Benjamin GS IV.1, S. 14.

¹² Ich greife damit auf eine Bestimmung zurück, die Reimar Klein vorgeschlagen hat, um den Produktionsprozess zweiten Grades, nämlich denjenigen der Übersetzung, möglichst umfassend zu beschreiben: „Was die Übersetzungsszene von der Schreibszene unterscheidet, ist kaum zu übersehen. Anders als der Autor hat es der Übersetzer nicht nur mit seinen Kopf- und Schreibwerkzeugen zu tun, sondern mit bereits Geschriebenem, meist Gedrucktem: dem Ausgangstext und einem Wörterbuch (besser, manchmal unumgänglich, sind mehrere). Er sucht, was anderswo – im Original – schon gefunden wurde, etwas, was es schon gibt und doch auch nicht gibt [...]“ Reimar Klein: Schreiben und Übersetzen: Eine Szenenerkundung. In: ders.; Martin Stingelin (Hrsg.): Schreiben und Übersetzen. Triest 2006, S. 5–9, hier S. 5. – Klein übernimmt dabei den Begriff der ‚Schreibszene‘ von Rüdiger Campe, der damit den schriftstellerischen Produktionsprozess auf seine gestischen, instrumentellen und semantischen Aspekte hin zu differenzieren versucht hat; vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht; K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt/M., S. 759–772. Vgl. ferner Martin Stingelin: ‚Schreiben‘. Einleitung. In: ders. (Hrsg.): ‚Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‘. Schreiben im Zeitalter der Manuskripte. München 2004, S. 7–18.

die in einem Wechselverhältnis zueinander stehen:¹³ *Erstens* wird das deutsche Original unter Berücksichtigung seiner Überlieferungsproblematik editorisch neu erschlossen, *zweitens* wird der Text der Übersetzung als eine – reflektierte und begründete – Möglichkeit der Überlieferung unter mehreren vorgeführt und *drittens* werden in einem ausführlichen Kommentar Probleme des Edierens, des Verstehens und des Übersetzens transparent gemacht, d. h., der Produktionsprozess des Übersetzens selbst wird offengelegt. Was Reitani dabei ans Licht bringt, ist nicht zuletzt jene Fremdheit von Hölderlins Sprache, die sowohl für die philologische Arbeit des Edierens (nach Hellingrath) als auch für den vermittelnden Vorgang des Übersetzens (nach Benjamin) bestimmend ist:

[...] die Begegnung mit Hölderlin hieß mich eine neue Sprache lernen, nicht die deutsche (die ich dadurch vielleicht *verlernt* habe), sondern die eigene, außerordentliche Hölderlin-Sprache mit allen ihren Fremdheiten, mit ihrer Syntax, ihrer Bruchstückhaftigkeit, ihrer rhythmischen Bewegung. Dafür hatte ich im Italienischen kein Modell.¹⁴

Vor diesem Hintergrund sei nun Reitanis Ausgabe anhand ausgewählter Übersetzungsszenen besprochen.

2.

Unter den Rezensionen zum editorischen Teil von Reitanis Ausgabe, die diese einhellig begrüßt haben, hat diejenige von Wolfram Groddeck auf die strukturelle Verwandtschaft zwischen dem Vorgang des Edierens und demjenigen des Übersetzens hingewiesen. Übersetzer und Editor treten beide hinter dem Werk eines anderen zurück und sind beide auf das Wörtliche und Buchstäbliche der Überlieferung verpflichtet.¹⁵ Die Entstehung der deutschen Nietzsche-Ausgabe von Giorgio Colli und Mazzino Montinari ist dafür ebenso ein Beispiel wie die italienische Ausgabe der Schriften Walter Benjamins, die Giorgio Agamben 1978 mit einem neuen, im Gegensatz zu demjenigen der deutschen Ausgabe am Prinzip der Chronologie orientierten Editions-konzept initiiert

¹³ „Ich kann mir schwer eine Hölderlin-Übersetzung vorstellen, die nicht gleichzeitig auch eine kommentierende Edition ist. Wie soll man Sprachgebilde wie ‚Der Einzige‘ oder ‚Patmos‘ übermitteln, ohne ihre spezifische historische Ortung zu erläutern, ja ohne die Konstitution der Texte zu hinterfragen? Dabei soll der Kommentar keine Bevormundung des Lesers werden. Vielmehr hat das Wechselspiel von Übersetzung, Kommentar und Einleitung einen Horizont zu eröffnen, eine Landschaft, in der der Leser Sinnzusammenhänge aktualisieren kann.“ Reitani 2005 (wie Anm. 1), S. 135.

¹⁴ Reitani 2005 (wie Anm. 1), S. 136.

¹⁵ Wolfram Groddeck: Übersetzung und Edition. Zu einer neuen italienischen Hölderlin-Ausgabe. In: Neue Zürcher Zeitung, vom 19. Januar 2002, S. 82. – Vgl. zum Verhältnis von Edition und Übersetzung allgemein Bodo Plachta; Winfried Woesler (Hrsg.): Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Transfers. Tübingen 2002; darin besonders die Beiträge von Horst Turk: Edition und Übersetzung. In kulturvergleichender und kontaktgeschichtlicher Sicht, ebd., S. 5–20; zur Problematik der Hölderlin-Übersetzung Jean-Pierre Lefebvre: Ist (überhaupt) eine französische Celan-Ausgabe möglich?, ebd., S. 21–30, besonders S. 23f.; Luigi Reitani: Übersetzung als Edition. Hölderlins Lyrik in einer neuen italienischen Ausgabe: Probleme und Perspektiven, ebd., S. 317–322.

hat. Obwohl Übersetzer und Editor auf verschiedenen Ebenen der Textüberlieferung operieren, ist im Fall der neueren Hölderlin-Philologie eine weitere Affinität zwischen ihnen augenfällig: Der philologisch umsichtige Übersetzer kann den semantischen Möglichkeitsspielraum des Originals, mithin den inszenatorischen Charakter seiner Tätigkeit darbieten. Im einzelnen Fall aber muss er sich für eine bestimmte Übersetzung entscheiden. Der Übersetzer ist, zugespitzt gesagt, durch die Grenzen der eigenen Sprache gezwungen, das Original semantisch zu verfehlen. Die Übersetzungsszene ist die reflektierteste Form dieser Verfehlung. Der Editor hat es hingegen nicht in erster Linie mit Bedeutungen, sondern mit materialen Buchstaben zu tun. Aber auch er muss sich in jedem einzelnen Fall für eine bestimmte Lesart entscheiden. Wo der überlieferte Zusammenhang nicht festgelegt werden kann, wo beispielsweise ein Graphem nicht eindeutig entziffert oder ein Entwurf nicht zu einem Text konstituiert werden kann, sondern, wie im berühmten Fall des *Mnemosyne*-Entwurfs, mehrere oder gar keine Möglichkeiten zur Konstitution bereit hält,¹⁶ hat der Editor zudem die Möglichkeit, diese Unentscheidbarkeit in seine editorische Darstellung aufzunehmen.¹⁷ Eine Editionsszene, die beispielsweise das Gefüge von Handschriftenfaksimile, diplomatischer Transkription und konstituiertem Text und so den Editor bei der Arbeit zeigt, ist die reflektierte Form einer Überlieferung, die in der Materialität ihrer Texte eine nicht abschließend lösbare Problematik enthält. Das Edieren erscheint so betrachtet ebenso wie das Übersetzen – und vielleicht im Kontext der Hölderlin-Philologie nicht ohne Grund – als eine ‚unendliche Arbeit‘.

Die Verpflichtung auf die Materialität des Überlieferten hat mit D. E. Sattlers *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe* und seiner Methode der Handschriftenreproduktion Schule gemacht¹⁸ – ohne diese Edition wäre erklärtermaßen auch Reitani's Ausgabe des deutschen Textes nicht denkbar gewesen.¹⁹ Im Unterschied zur *historisch-kritischen* Edition Sattlers und ihrer dokumentarischen und textgenetischen Interessen präsentiert Reitani nun eine kritische Studienausgabe. Diese Edition geht – und das ist für Studienausgaben bahnbrechend – strikt nach dem Schriftträger-Prinzip vor und gewinnt daraus auch eine neue, zuvor in keiner Hölderlin-Edition gewählte Darstellung von Hölderlins lyrischer Produktion: Der Band teilt Hölderlins Lyrik nach den zu Lebzeiten publizierten und den nachgelassenen Gedichten und Gedichtentwürfen ein. Gleichzeitig mit der Aufwertung der Drucküberlieferung, die in der Nachfolge Hellingraths als weitgehend korumpiert

¹⁶ Vgl. Cori Mackrodt: Haltloser Entwurf, haltlose Konstitution: *Die Nympe./Mnemosyne*. in der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe. In: DVjs 77 (2003), S. 183–196, hier S. 195: „Eine Konstitution, die sich als Inszenierung versteht, könnte also nicht mehr beanspruchen als den Aufweis von möglichen Gedichten und möglichen Lektüren.“

¹⁷ Selbstredend ist auch die photographische Reproduktion einer Handschrift als Folge einer editorischen Entscheidung zu lesen und ist nicht gegen die ‚Interpretationsbedingtheit‘ von Handschriftenlektüre und Edition zu stellen; vgl. dazu ausführlicher und bezogen auf die ‚Edierbarkeit‘ von Hölderlins späten Entwürfen Wolfram Groddeck: Über die „neu zu entdeckende Spätdichtung“ Hölderlins. Oder: „Bevestigter Gesang“ in ruinöser Edition“. In: Hölderlin-Jahrbuch 27 (1990/1991), S. 296–313.

¹⁸ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Hrsg. v. D. E. Sattler [u. a.], 20 Bde. u. 3 Supplement-Bde. Basel; Frankfurt/M. 1975–2008 [im Folgenden zitiert mit der Sigle FHA].

¹⁹ Vgl. Luigi Reitani: Nota all'edizione. In: TLL, S. CXIII–CXXVIII, besonders S. CXVIIIff.; ders.: Commento e note. In: TLL, S. 1778.

betrachtet worden ist, mit der Darstellung des öffentlichen Schriftstellers Hölderlin, der zu Lebzeiten keineswegs wenig publiziert hat (351 Seiten des zweisprachigen Bandes enthalten die publizierten Gedichte, 928 Seiten die Schriften aus dem Nachlass) zeigt das Schrifträger-Prinzip aber auch eine – für eine Edition, die ohne photographische Reproduktionen der Handschriften auskommen muss – beachtliche Konzentration auf die topographische Anordnung des Geschriebenen. Hölderlins Aufzeichnungen und Entwürfe in den Notizbüchern werden nicht etwa nach der Genese einzelner Gedichte getrennt und sortiert, sondern in Anlehnung an den tatsächlichen Zusammenhang des Schrifträgers wiedergegeben. Entgegen einem in der Chronologie von Textgenesen eingeübten Blick wird in dieser Darstellungsweise ersichtlich, wie viel Abstraktions- und Spekulationsvermögen die Rekonstruktion einer Textgenese verlangen würde und wie sehr die Herausarbeitung von Textgenesen einem finalistischen Denkmuster folgt, das im Falle von Hölderlins spätem Schaffen meist keine materiale Grundlage besitzt.²⁰ Reitani's editorisches Modell bevorzugt hingegen die Darbietung der „Textlandschaft“, die typographisch differenziert präsentiert wird.²¹ Dadurch werden nicht nur Streichungen, Um- und Überschreibungen, Marginalien, Seitengestaltung und Ähnliches ohne komplizierte Entzifferungsschlüssel lesbar. Zudem werden auch Zusammenhänge des Schreibens erkennbar, die einer nach Gattungen oder nach der Textgenese einzelner Gedichte gegliederten Edition abhandeln kommen müssen: So kann man beispielsweise im *Entwurfsfaszikel I* die Entstehung der Oden *Heidelberg*, *An die Parzen* oder *Die Schlacht* in unmittelbarer Nähe zu einzelnen Übersetzungen horazischer Oden lesen,²² sodass „die Übersetzung hier zur Vorbereitungsstudie wird: Wo diese aufhört, beginnt (buchstäblich, über die Kontiguität des Manuskripts) die erste Stufe eines neuen Gedichts“, wie der Herausgeber im Kommentar ausführt.²³ Der Editor unterstreicht damit die bereits im Vorwort betonte Auffassung, dass Hölderlins „lyrische Produktion das Ergebnis intensiven Studiums und unaufhörlichen Umschreibens ist. Auch deswegen – aber gewiss nicht nur deswegen – ist Hölderlin ein Übersetzer“.²⁴ Tatsächlich kann das topographische Darstellungsprinzip der

²⁰ Luigi Reitani: Face to Face. Hölderlin in a new Italian bilingual edition. In: MLN 117 (2002), H. 3, S. 590–598, besonders S. 597f.: „The arrangement of the texts within the notebooks implies a new evaluation of different drafts of a single poem. These are considered in their concrete relation to the other notebook texts of which they are a part and not as stages of an abstract, genetic process.“

²¹ Vgl. Reitani 2002 (wie Anm. 15), S. 319–321. – Vgl. zum Prinzip der topographischen Darstellung Dieter Burdorf: Hölderlins späte Gedichtfragmente: „Unendlicher Deutung voll“. Stuttgart; Weimar 1993; ders.: Wege durch die Textlandschaft. Zum Stand der Edition von Hölderlins später Lyrik. In: Wirkendes Wort (2004), S. 171–190. – Allgemeiner zur ‚Bildlichkeit‘ des Manuskripts Davide Giuriato; Stephan Kammer (Hrsg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Basel; Frankfurt/M. 2006.

²² Für ein wissenschaftliches Studium der autographen Topographie sind freilich nach wie vor die Vollfaksimiles in den Supplement-Bänden der FHA unentbehrlich, für den vorliegenden Fall: Supplement I: Frankfurter und Homburger Entwurfsfaszikel. Faksimile-Edition. Hrsg. v. D. E. Sattler. Frankfurt/M. 1999, S. 155–170 (Seitenzählung nach der differenzierten Umschrift).

²³ Luigi Reitani: Commento e note. In: TLL, S. 1632 (Übersetzung von mir, D. G.). – Ein ähnlicher Zusammenhang von Übersetzung und Gedichtentwurf findet sich in H 27: Hier erklärt Reitani die metrische Entstehung des Entwurfs *O Schlacht fürs Vaterland* im Zusammenhang mit einer kleineren Sophokles-Übersetzung auf demselben Blatt (TLL, S. 1624). Vgl. auch den Beitrag von Reitani in diesem Band, S. 39–49.

²⁴ Luigi Reitani: L'„errore“ di Dio. In: TLL, S. XXV–LXVII, hier S. XXXII (Übersetzung von mir, D. G.).

Ausgabe auch eine neue Sicht auf Hölderlins Schreibprozesse und auf die Bewertung variabler Textstellen in den Handschriften anregen: Der reflektierte Zusammenhang von Übersetzung und Produktion ließe sich auch in all den Fällen untersuchen, wo Hölderlin einen interlinearen Neuentwurf seiner Gedichte unternimmt, ohne die vorhergehende Textstufe zu streichen. Dass in Reitanis Ausgabe im Unterschied zu anderen Leseausgaben diese interlineare Revisionsarbeit etwa im Fall von *Brod und Wein* als eine Art Schreiben zweiten Grades typographisch erkennbar wird und nicht zwei getrennte ‚ Fassungen‘ oder ‚ konkurrierende Varianten‘ aus der Handschrift destilliert und voneinander getrennt werden,²⁵ lässt den Vorgang des Umschreibens und Überschreibens geradezu als eine Form der Selbstübersetzung hervortreten – eine These, die in der jüngsten Forschung zu fruchtbaren Ergebnissen geführt hat.²⁶ Für eine kritische Studienausgabe ist hier mit relativ einfachen Mitteln bedeutend mehr geboten, als man erfahrungsgemäß erwarten durfte.

3.

Reitanis editorische Arbeit stellt die Prämisse seiner Übersetzungen dar, bildet also den Rahmen der Übersetzungsszene. Die Verpflichtung auf die materialen Aspekte des Überlieferten, die im Schriftträgerprinzip hervorgetreten ist, prägt nun auch die Übersetzungstätigkeit. Wo immer möglich versucht die italienische Hölderlin-Übersetzung dem Wortlaut buchstäblich zu folgen. Die Einheit des Verses, das Enjambement, die rhythmischen Eigenheiten, das Spiel der Alliterationen, die historische Semantik der Wörter – all diese Kriterien, die der Kommentar unter Berücksichtigung der aktuellen Hölderlin-Forschung im Einzelfall verzeichnet und erläutert, sind Zeichen einer Übersetzungsarbeit, die sich ans Original anschmiegt, ohne den vergeblichen Versuch zu unternehmen, mit ihm deckungsgleich sein zu wollen. Vielmehr schärft sie die Konturen seiner Einzigartigkeit. Die Einsicht in das Unübersetzbare dieser Dichtung ist daher keinesfalls ein Makel,²⁷ sondern Zeichen einer sorgfältigen Methode, ja vielleicht sogar

²⁵ Für die Handschrift von *Brod und Wein* aus dem Homburger Folioheft hält die Ausgabe einen „differenzierten Text“ in topographischer Transkription (TLL, S. 916–933) und eine „Synopse der Reinschrift und der späteren Bearbeitung“ (TLL, S. 934–959) bereit. – Die Ausgabe von Michael Knaupp etwa gibt zwei konstituierte „ Fassungen“ des Gedichts synoptisch wieder (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Michael Knaupp. 3 Bde. München 1992/1993. Bd. 1, S. 372–383).

²⁶ Diese Perspektive auf Hölderlins Revisionsprozesse eröffnet – am Beispiel von *Brod und Wein* – Wolfram Grodeck: „Ebenbild“ und „Narben“. Poetische Revision beim späten Hölderlin und der Ort der Handschrift. In: Stingelin 2004 (wie Anm. 12), S. 175–190, besonders S. 178.

²⁷ Um hier nur ein Beispiel dafür anzuführen, wie schwierig und schier unmöglich es im Einzelnen ist, Hölderlin zu übersetzen: Die Überarbeitung der ersten Strophe von *Brod und Wein* enthält dort, wo vom Mond die Rede ist, über der Grundschrift „Schattenbild der Erde“ interlinear ein „Ebenbild der Erde“, das Ersteres nicht im Sinne einer Korrektur ersetzt, sondern in ein reflektiertes Verhältnis zu ihm tritt: Beide Ausdrücke sind mögliche Übersetzungen des platonischen *eidolon*, das man auch ganz einfach mit ‚Bild‘ übersetzen könnte; vgl. ausführlich Grodeck 2004 (wie Anm. 26), S. 181–183. Im Italienischen gibt es aber kein Äquivalent zu „Schattenbild“ und „Ebenbild“. Wie also übersetzen? Reitani gibt „Schattenbild“ mit „ombra“, „Ebenbild“ mit „immagine“ wieder (vgl. TLL, S. 936f., V. 14). Diese Übersetzung ist zwar nicht abwegig, aber – mindestens, was die Übertragung von „Schattenbild“ betrifft – reduktiv. Das italienische Vokabular um das platonische *eidolon* herum kennt *immagine*, *simulacro*, *forma*, *riflesso*,

die beste Voraussetzung für eine gelingende Übersetzung überhaupt: Wie sollen die Verse „Purpurne Wolken! und mögen droben // In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb’ und Leid!“ –²⁸ aus dem Gedicht *Abendphantasie* übersetzt werden? Für Reitani sind sie unübersetzbar.²⁹ Seine italienische Fassung lautet: „Nuvole purpuree! e lassù vogliano // In luce e vento dissolversi amore e pena!“ –³⁰ Die alternative Wendung *amore e malore* für „Lieb’ und Leid“ hätte zwar Hölderlins Spiel der Alliteration als Homoioteleuton bewahrt, wäre aber einer gekünstelten Nachdichtung gleichgekommen. Stilistisch verzichtet Reitani Übersetzung auf eine archaisierende Sprache und wählt einen nüchtern-prosaischen Ton, der die Treue zum Original gerade in der reflektierten Distanz zu ihm bewahrt.³¹ Erhellend ist, wie aus dieser Haltung umso schärfer die Eigenheiten sowohl der Sprache des Originals als auch derjenigen der Übersetzung hervortreten. *Hälfte des Lebens*, das glücklicherweise im editorisch bewahrten Kontext der *Nachtgesänge* zu finden ist, wie sie in Wilmans’ *Taschenbuch für das Jahr 1805* gedruckt worden sind, stellt in der italienischen Ausgabe ein herausragendes Beispiel dar, da es in mehrfacher Übersetzung wiedergegeben wird. Es spiegelt aber doch den Geist von Reitani Übersetzung wider: Der Kommentar druckt gleich vier Übersetzungen (zwei italienische, eine englische und eine französische) ab, um „dem Leser eine ‚plurale‘ Lektüre zu ermöglichen, die offen zum Vergleich ist.“³² Die Übersetzungsszene, die hier jenseits jeden Wettbewerbs verschiedene Möglichkeiten des Übersetzens als solche zeigt, stellt die Rezeption eines kanonischen Textes als Geschichte seiner Übersetzungen dar. Gerade auch im Vergleich mit diesen tritt die Nüchternheit von Reitani Übersetzungen, die sich fast interlinear Wort für Wort an die Anordnung des Originals halten, hervor: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.“³³ Sowohl Gianfranco Contini (1941) als auch Leone Traverso (1955) stellen neue Verseinheiten her, die bei Ersterem einer gängigen Syntax verpflichtet sind und bei Letzterem eine gestelzt wirkende, altertümliche Inversion inszenieren. Und beide verfallen einer dem Original fremden Alliteration (*muri – muti*), welche die im Gedicht hervorgehobenen kalten Kontraste zu verschleiern droht: „Al freddo muti / Se ne stanno i muri, nel vento / Stridono le banderuole.“ (Contini) – „Muti e gelidi stanno / I muri, al vento / Stridono le banderuole.“ (Traverso)³⁴ Reitani hingegen macht keine Umschweife, folgt dem Original fast buchstäblich und vermeidet die Versuchung der Alliteration: „I muri stanno

fantasma, visione u. a. Für die Übersetzung von „Schattenbild“ und „Ebenbild“ kämen daher verschiedene Lösungen in Frage. Da es sich beim Mond um das Reflexionsmedium *par excellence* handelt, könnte man für Ersteres z. B. ein *riflesso d’ombra* wählen, für Letzteres *simulacro*. Dennoch bleibt eine Übersetzung Hölderlins in jedem Fall reduktiv.

²⁸ TLL, S. 200, V. 16f.

²⁹ Vgl. Reitani: L’„errore“ di Dio. In: TLL, S. XLIV.

³⁰ TLL, S. 201, V. 16f.

³¹ Reitani 2005 (wie Anm. 1), S. 136: „So habe ich versucht, eine moderne, heute verständliche italienische Sprache zu modellieren, die von Rhythmus und eigener Dynamik leben kann.“

³² Reitani: Commento e note. In: TLL, S. 1492 (Übersetzung von mir, D. G.).

³³ TLL, S. 298, V. 12–14.

³⁴ Zitiert nach Reitani: Commento e note. In: TLL, S. 1492f.

/ Afoni e freddi, nel vento / Stridono le bandiere.“³⁵ Ohne falsche Dramatik erschüttert diese Übersetzung gerade durch ihre Einfachheit.

An diesem Gedicht kann aber noch ein weiteres Charakteristikum der italienischen Übersetzung beobachtet werden. In allen Übersetzungen des Gedichts bleibt glücklicherweise Hölderlins Neologismus „heilignüchtern“³⁶ unübersetzt. Das Italienische verfügt nicht wie das Deutsche über die Möglichkeiten der freien Wortbildung und der Wortkomposition: Ein ‚sacrosobrio‘ nach dem Modell von ‚sacrosanto‘ wäre geradezu peinlich. In der englischen Übersetzung von Michael Hamburger (1990) wird der Ausdruck zu einem „holy-and-sober“³⁷ leicht forciert, bei Reitani hingegen mit einem einfachen „sobria e sacra“³⁸ wiedergegeben, während der Kommentar die Unübersetzbarkeit der Wendung transparent macht.³⁹ Unberechtigt wäre es, eine solche Übersetzung für zu philologisch und zu wenig gewagt zu halten. Ohne aufdringlich zu wirken und ohne starren Regeln zu folgen, zeigt sie vielmehr dem Leser Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Übersetzens.

Der Abstand zwischen der Sprache des Originals und derjenigen der Übersetzung ist auch der Spielraum der Interpretation und nimmt im Kommentarteil der Ausgabe breiten Raum ein. Auch hier verzichtet der Übersetzer ostentativ darauf, plurale Lektüren des Originals zu reduzieren. Vielmehr nutzt er die Möglichkeiten des Kommentars dafür, Unentscheidbarkeiten offen zu legen und, wo es möglich ist, zu übertragen. Reitani's Kommentar deutet in der Ausführlichkeit die Unendlichkeit des Genres wenigstens an. Das ist aber auch ein Zeichen dafür, wie sehr es die Übersetzungsarbeit mit Einzelfällen zu tun hat, die jeweils spezifische Entscheidungen und entsprechende Erläuterungen erfordern. Der Kommentar macht das Verhältnis zwischen Original und Übersetzung – notwendigerweise nur punktuell – durchsichtig. Im Rahmen der Übersetzungsszene könnte man ihn als das Wörterbuch der Ausgabe verstehen.

Nehmen wir als abschließendes Beispiel das 1802 veröffentlichte Gedicht *Dichterberuf*, um zu sehen, wie sehr Reitani auch der Versuchung textgenetischer Interpretationsverfahren reflektiert widersteht. Die Entstehung des Gedichts, die über das übersichtliche *Verzeichnis der Gedichtanfänge und -überschriften* am Ende des Bandes leicht nachvollzogen werden kann,⁴⁰ führt den Leser zum 1799 publizierten zweistrophigen Gedicht *An unsre großen Dichter* zurück, dem seinerseits eine Aufzeichnung im *Entwurfsfaszikel I* vorangeht, die sich gleich über der Übersetzung einer horazischen Ode befindet. Unter dem Titel *Dichterberuf* findet sich im *Stuttgarter Foliobuch* eine Ausarbeitung dieses zweistrophigen Gedichts, die auf 1800 datierbar ist und nach der zwei übersetzte Verse aus dem Chor der Antigone stehen. Wie manche andere Stelle wird auch der letzte Vers des sechzehnstrophigen Gedichts überarbeitet: Über der Grundschrift „so lange der Gott uns nah bleibt“ („finché il Dio a noi resti vicino“) steht interlinear, ohne die erste Formulierung zu streichen, „so lange der Gott nicht fehlet“

³⁵ TLL, S. 299, V. 12–14.

³⁶ „Ins heilignüchterne Wasser“; TLL, S. 298, V. 7.

³⁷ Zitiert nach Reitani: *Commento e note*. In: TLL, S. 1493.

³⁸ TLL, S. 299, V. 7.

³⁹ Reitani: *Commento e note*. In: TLL, S. 1495.

⁴⁰ Für ein genaues Studium der Textgenese vgl. FHA 5, S. 545–561.

(„finché il Dio non manchi“).⁴¹ Eine voreilige textgenetische Interpretation könnte in diesem Befund eine hermeneutische Grundlage für die Lektüre und Übersetzung des Drucktextes finden: „so lange, bis Gottes Fehl hilft“.⁴² Reitani ist sich aber – auch aufgrund seiner konsequenten überlieferungskritischen Unterscheidung zwischen Drucktexten und Gedichtentwürfen aus dem Nachlass – des spekulativen und letztlich etwas einfallslosen Charakters einer solchen Methode bewusst und erläutert im ausführlichen Kommentar zu dieser wichtigen Stelle,⁴³ warum „Fehl“ nicht mit einem eindeutigen *assenza* („Abwesenheit“) wiedergegeben werden kann. Seine Übersetzung lautet: „il mancare di Dio verrà in aiuto“⁴⁴ und bietet eine elegante Lösung für die Ambiguität des Verses, der sowohl ein *Fehlen* als auch – weitaus provokanter – einen *Fehler* Gottes enthält, eine Provokation übrigens, die Reitani im Titel seines Vorwortes zur Ausgabe programmatisch zum Ausdruck bringt (*L'„errore“ di Dio – Der „Fehler“ Gottes*). Letztere Bedeutung erfährt in den Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts, die der Kommentar ausführlich zu Wort kommen lässt, eine Bestätigung. Als wäre Reitanis Kommentar selbst eine Art Wörterbuch für das Verhältnis der beiden Sprachen der Übersetzungsszene, wird zudem berichtet, warum der Titel des Gedichts nicht mit ‚Mestiere del poeta‘, sondern mit dem weniger profanen *Vocazione del poeta* übersetzt wird: Das deutsche Wort ‚Beruf‘ hat im 18. Jahrhundert, nachdem es Luther für die Übersetzung der paulinischen ‚Berufung‘ (gr. *klesis*, lat. *vocatio*, it. *vocazione*) benutzt hatte, eine messianische Bedeutung beibehalten – und zwar trotz des Prozesses der Säkularisierung, den Luthers Übersetzung selbst initiiert hat.⁴⁵ Diese historische Zweideutigkeit des deutschen Ausdrucks, auf die das Gedicht auch inhaltlich reflektiert, kann im Italienischen nicht wiedergegeben werden; in dieser Sprache haben *mestiere* und *vocazione* keine etymologische Verwandtschaft bzw. hat der weltliche Beruf mit einer messianischen Berufung sprachlich nichts gemein. Obwohl sich der Übersetzer hier nur falsch entscheiden kann, hat die Übersetzungsszene die Möglichkeit, die ‚Fremdheit der Sprachen‘ kenntlich zu machen. Das ist kein Defizit, im Gegenteil: Eine Übersetzung, die wie die vorliegende um die Unübersetzbarkeit des Originals weiß, kann dem Leser den Blick auf die Eigentümlichkeit der Sprachen freigeben. Reflektierte *Fehler* sind dabei hilfreich.

⁴¹ TLL, S. 770f., V. 64.

⁴² TLL, S. 256, V. 64.

⁴³ Vgl. Reitani: *Commento e note*. In: TLL, S. 1454–1458.

⁴⁴ TLL, S. 257, V. 64.

⁴⁵ Vgl. (mit Bezug auf Max Weber) Giorgio Agamben: *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt/M. 2006, S. 30–36.